

## De Lukács à Lukács : itinéraire d'un remembrement \*

Vincent Charbonnier, université Toulouse 2 – Jean-Jaurès, ERRAPHIS

*Le potentiel de généralisation du particulier  
est l'essence du réalisme, n'est-ce pas ?*

J. M. Coetzee

Sans beaucoup d'exagération, on peut affirmer que Lukács n'est essentiellement connu, en France du moins, que pour être l'auteur de *La Théorie du roman* (1916), d'*Histoire et conscience de classe* (1923) et aussi, bien qu'à son clair détriment, de *La Destruction de la raison* (1954), le « reste » de son œuvre – dès lors plus un résidu qu'un produit – étant largement ignoré. Sa « somme esthétique », première des trois parties envisagées, *Die Eigenart des Ästhetischen – La Spécificité de l'esthétique* (1963), est ainsi toujours inédite en français. Quant à l'écho suscité par la traduction française (en cours) de son ultime écrit, *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins – Vers l'ontologie de l'être social* (1964-1971), il n'affecte guère la célébrité restrictive dans laquelle il demeure malheureusement enclôtré.

Cette faveur accordée à ses œuvres de jeunesse résulte fondamentalement d'une réception matériellement disparate de son œuvre qui en a délibérément exagéré les contrastes, le plus souvent à ses dépens. De 1958 à 1960 par exemple, ont successivement paru les traductions de *La Destruction de la raison*, de *La Signification présente du réalisme critique*<sup>1</sup> et surtout d'*Histoire et conscience de classe*. Qualifié, avec beaucoup d'emphase, de « livre maudit du marxisme » par K. Axelos dans sa préface à l'édition française, cet ouvrage a pu ainsi être opposé aux deux premiers comme l'expression d'une pensée magnifique mais reniée. *La Théorie du roman*, dont la traduction française paraît en 1963, a été pareillement exaltée et enrôlée dans l'antienne d'une irrémédiable césure entre un « jeune » et un « vieux » Lukács, écartant résolument l'idée d'une continuité de sa pensée qui ne serait pas autre chose qu'une involution stalinienne – « sublime, forcément sublime » (M. Duras) – de celle-là<sup>2</sup>.

Nous tenons pourtant, comme l'affirmait déjà Pascal, que « pour entendre le sens d'un auteur, il faut accorder les passages contraires », qu'il n'y a donc pas deux, ni même plusieurs Lukács, mais un seul et qu'il est la coalescence dialectique de toutes ses facettes. Comme il le dit, non sans rétrospection peut-être, à la fin de sa vie, celle-ci « forme une suite logique », ajoutant : « je crois qu'il n'y a aucun élément inorganique dans mon évolution »<sup>3</sup>. Un seul Lukács par conséquent, *lui-même comme un autre*. D'où notre thèse que son œuvre ultérieure, notamment ses études sur la littérature et le roman dans les années 1930-1940 – pour la plupart reprises en recueils après-guerre, héritent de sa réflexion initiale consignée dans *La Théorie du roman*.

\* Ce texte correspond pour une partie à un article à paraître en 2015 dans la revue *Romanesques* (Classiques Garnier) et pour sa totalité, à une version remaniée d'un article à paraître en langue anglaise dans la *Revue internationale de philosophie/International Review of Philosophy* (PUF) en 2016.

1. Il s'agit en réalité du premier intitulé de l'ouvrage abandonné par Lukács au profit de *Wider den mißverstandenen Realismus* (*Contre le réalisme mal-compris*). Aucune explication pour cette licence de traduction n'a été fournie par le traducteur français du texte.

2. Sur cette question, et pour n'y plus revenir ensuite, voir la mise au point de N. Tertulian, « G. Lukács et le stalinisme », *Les Temps modernes*, 1993, n° 563, p. 1-45.

3. G. Lukács, *Pensées vécues, mémoires parlées*, Paris, Éd. de l'Arche, 1986, p. 17 ; cf. aussi p. 203-238.

## Une *théorie* du roman

Publié sous la forme d'un article dans la revue *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* en 1916 *La Théorie du roman*<sup>4</sup> est au plein sens du terme un *essai* – et plus précisément un *Essai historico-philosophique sur les formes de la grande épopée* (*Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*) comme l'indique son complément au titre, curieusement négligé par la traduction française. Cette étude devait initialement constituer la première partie (ou le prologue) d'un ouvrage plus vaste consacré à Dostoïevski, lequel est cependant resté à l'état d'ébauche<sup>5</sup>. Et il n'est pas indifférent que cet ouvrage ne vît pas le jour comme il s'en explique dans sa préface à la première réédition allemande de 1962. Car il s'agit bien d'un ouvrage de crise, essentiellement marqué par le déclenchement de la guerre de 1914-1918. « L'atmosphère dans laquelle ce livre fut écrit, indique Lukács, était celle d'un permanent désespoir devant la situation mondiale » et la question était de savoir « qui nous sauvera de la civilisation occidentale » (*TR*, 5-6). Une atmosphère résumée par cette formule fameuse à la fin de l'ouvrage, selon laquelle « le roman est la forme de l'époque de la peccabilité accomplie » (*TR*, 155). Formule ambivalente au vrai, parce qu'elle engage l'idée d'une rédemption possible, que les révolutions en Russie l'année suivante (1917) allaient littéralement incarner, apportant à Lukács « une réponse aux questions en apparence insolubles jusqu'ici » (*TR*, 6).

La caractérisation de ce texte par Lukács lui-même est intéressante : un *essai historico-philosophique* et non pas un *essai esthétique-littéraire*<sup>6</sup> même si, en fin de compte, il émerge à chacune de ces deux dimensions, s'inscrivant ainsi dans la continuité de ses travaux antérieurs de critique et d'esthétique de la littérature, notamment *L'Âme et les formes* (1911) et *Histoire du développement du drame moderne* (1908). Cette dimension historico-philosophique et profondément spéculative, qui se manifeste avec éclat dans l'empan et le caractère *épique* de sa réflexion – de la Grèce antique, en passant par Cervantès et Dante, jusqu'au « grand » romanesque du XIX<sup>e</sup> siècle, avec Balzac et Tolstoï comme figures de proue –, est parfaitement décrite dans sa préface de 1962. Il y souligne en effet que sa méthode a été de partir « de quelques traits caractéristiques d'une orientation, d'une période, etc. » et de façonner « des concepts généraux à partir desquels on redescendait déductivement jusqu'aux phénomènes singuliers » pour « atteindre ainsi une grandiose vue d'ensemble. » (*TR*, 7) *La Théorie du roman* consiste moins, dès lors en une *poétique*, au sens narratologique du terme, qu'en une métaphysique historiciste des formes artistiques littéraires, dont le roman est un aboutissement en même temps que la figuration la plus exemplaire.

4. G. Lukács, *La Théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1989, désormais noté *TR*, suivi de la page ; la traduction a été généralement modifiée.

5. Dix-huit mois après sa disparition survenue le 4 juin 1971, une malle, « oubliée » dans un coffre-fort de la *Deutsche Bank* à Heidelberg depuis son dépôt le 7 novembre 1917 et contenant plus de 1600 lettres, des cahiers de notes, des notes de journal et des fragments de manuscrits, a été retrouvée. Parmi ces documents et outre les éléments d'une correspondance partiellement éditée (cf. G. Lukács, *Correspondance de jeunesse (1908-1917)*, Paris, Maspéro ; Budapest, Corvina, 1981, et en particulier p. 252 *sqq.* pour la genèse de *La Théorie du roman*), figuraient des notes et des esquisses du livre sur Dostoïevski (*Dostojevsky. Notizen und Entwürfe (1914-1915)*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1985). Sur ce projet, voir F. Fehér, « Am Scheidweg des romantischen Antikapitalismus » in A. Heller (éd.), *Die Seele und das Leben : Studien zum frühen Lukács*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1977 ; M. Löwy, *Pour une sociologie des intellectuels révolutionnaires*, Paris, PUF, 1976, p. 138-142 ; R. Rochlitz, *Le Jeune Lukács (1911-1916)*, Paris, Payot, 1983, p. 343-365. À propos de la première femme (d'origine russe) de Lukács à qui *La Théorie du roman* est du reste dédiée, E. Bloch note que « à travers elle Lukács s'est marié avec Dostoïevski, pour ainsi dire ; il s'est marié avec sa Russie, sa Russie dostoïevskienne qui n'existait pas en réalité. » (in M. Löwy, *op. cit.*, p. 299).

6. Son premier titre était « Esthétique du roman » comme il l'indique dans sa lettre à M. Weber de mi-décembre 1915 (*Correspondance, op. cit.*, p. 266).

Le roman y est en effet présenté comme une objectivation de la grande littérature épique qui succède historiquement à l'épopée, dont il constitue la forme moderne. Le roman, écrit Lukács, est « *l'épopée d'une époque pour laquelle la totalité extensive de la vie n'est plus clairement donnée, [d'une époque] pour laquelle l'immanence vitale du sens est devenue un problème et qui a néanmoins conservé la visée de la totalité.* » (TR, 49) Or cette contradiction dialectique entre la perte de l'immanence du sens et la visée maintenue de la totalité est précisément ce qui fait du roman une forme abstraite, au sens hégélien de ce qui est incomplet : elle est une forme historique et en mouvement, qui appelle son dépassement (*Aufhebung*). À l'opposé des autres genres littéraires, le roman est « comme quelque chose en devenir, comme un processus », raison pour laquelle il est aussi un genre « qui possède jusqu'à la confusion, une caricature » (TR, 67). Cette plasticité<sup>7</sup> du genre romanesque s'exprime par le fait qu'il dénote, en réalité, une grande diversité de formes narratives, comportant, pour le dire schématiquement, un *héros* et une *histoire*, lesquelles peuvent donc aussi bien désigner les œuvres de Balzac ou de Tolstoï que le roman feuilletonnesque comme les *Mystères de Paris* d'Eugène Sue par exemple<sup>8</sup>.

Tout comme sa plasticité, cette dimension processuelle du roman le constitue comme une forme *problématique* au plan artistique, également parce qu'il reflète un monde qui l'est devenu : « monde contingent et individu problématique sont des réalités qui se conditionnent l'une l'autre » note Lukács (TR, 73). C'est la raison pour laquelle la visée de la totalité est maintenue et que son élément structurant est un mouvement de totalisation, historique et dialectique, en l'espèce d'une individualité agissante, proprement héroïque. Or celle-ci est devenue pour elle-même sa propre fin. Car ce qui lui est essentiel, et fait de sa vie une vie qui lui est propre, « elle le découvre en elle-même, non pas comme possession et fondement de la vie, mais comme objet de quête. » (TR, 73). D'où le fait que la conception fondamentale déterminant la forme du roman, s'objective comme psychologie des héros romanesques et que ces derniers « sont en quête » (TR, 54).

Car si les héros romanesques sont en recherche – « *Sie sind suchende* » écrit Lukács – c'est que le monde n'est plus, comme jadis le cosmos antique, une totalité sensée et hiérarchisée (fermée ?), c'est qu'il a perdu de son immédiate évidence. « Notre monde est devenu infiniment grand et, en chacun de ses recoins, plus riche en dons et en périls que celui des Grecs » (TR, 25). Le héros de roman retrouve donc la solitude du héros dramatique, d'ores et déjà plus profonde que celle exigée dans la tragédie, mais sous la forme d'un problème. Et cette solitude « n'est pas la simple ivresse d'une âme dont le destin s'est emparé et qui se fait chant, mais le tourment de la créature condamnée à être seule et qui se consume en quête d'une communauté. » (TR, 37) Elle témoigne par conséquent l'absence d'une totalité *achevée* par une transcendance, désormais énigmatique ou plus sûrement absente et circonscrit l'espace du héros.

Et dans sa quête, ce dernier demeure irrémédiablement seul : il peut bien avoir, comme le dit joliment Lukács, « des frères d'étoile mais aucun compagnon [*Gefährten*] » (TR, 37). Autrement dit, la possibilité de l'héroïsme du héros, qui ne soit plus un « simple » héraut de valeurs ou de principes qui le dépassent, ni l'incarnation de valeurs transcendantes comme dans l'épopée ou la tragédie, suppose, la formule est connue, que « le roman est l'épopée d'un monde abandonné (délaisse ?) par le divin [*Der Roman ist die Epopöe der gottverlassenen Welt*] ». Sans garantie transcendante extérieure au monde, c'est le héros qui est désormais le centre irradiant du récit et sa psychologie est par principe celle

7. Cf. l'essai de C. Malabou, *La plasticité au soir de l'écriture : dialectique, destruction, déconstruction*, Paris, L. Scheer, 2005, notamment, p. 25, n. 1.

8. Et dont Marx s'est saisi dans sa critique des jeunes hégéliens. Cf. K. Marx et F. Engels, *La Sainte famille*, Paris, Éd. Sociales, 1972, p. 69 *sqq.*

du « démonique ». De telle sorte que le roman est d'abord « la forme de l'aventure de la propre valeur de l'intériorité » (TR, 85) et que sa *forme interne* est alors celle de « la marche de l'individu problématique vers lui-même », le « chemin de l'obscur subordination à une simple existence, en-soi hétérogène, et pour l'individu privée de signification, à une claire connaissance de soi. »<sup>9</sup>

C'est donc « sur » le héros du roman que repose désormais le sens du monde, puisque c'est son âme solitaire qui doit en organiser le sens – sa signification comme, peut-être aussi, sa direction. Le héros de roman est ainsi l'expression littéraire d'une subjectivité individuelle et « libre » à qui est laissée la charge de formuler une éthique, c'est-à-dire un « devoir-être » (Sollen), une ligne d'action qui doit puiser en sa finitude. La solitude du héros est une autre façon de dire qu'un monde sans Dieu est aussi, et finalement, un monde *coupable*. Aussi Lukács peut-il écrire que le roman est la forme de l'époque de la « peccabilité accomplie », ce qui, dans l'esprit de Fichte que Lukács sous-entend ici clairement, désigne une période de transition<sup>10</sup>.

Par son abstraction et son caractère spéculatif, *La Théorie du roman* exprime l'ambivalence de la protestation lukácsienne contre la guerre de 1914, dont la dimension « universelle » ne permettait plus d'« exister à côté de cette nouvelle réalité de la vie »<sup>11</sup>. Le motif général de *La Théorie du roman* apparaît en effet étrangement étranger au présent qui le voit éclore de sorte qu'il n'est pas interdit d'y déceler comme une substitution. L'exigence éthico-politique d'une nécessaire transformation du monde est en effet figurée par le héros romanesque pourvu d'une charge éthique, qui demeure toutefois plutôt abstraite, c'est-à-dire générique.

Cette *responsabilité* éthique du héros, qui condense la problématique de la forme romanesque dont il est issu, est bien de recréer une transcendance à l'intérieur d'un monde, non seulement abandonné par les dieux, mais, plus encore, devenu inhumain<sup>12</sup>. À cet égard, le rôle assigné au prolétariat par Lukács dans *Histoire et conscience de classe* est une actualisation et une figuration, aussi inédite que problématique du héros. Le prolétariat a ceci d'*héroïque* que sa mission est profondément éthique : elle est de *rédimmer* l'humanité par une révolution totale (économique, politique, sociale, etc.) du capitalisme<sup>13</sup>. En anticipant légèrement sur le propos que développera Lukács dans ses travaux des années 1930, nous dirons que la figure du héros romanesque est l'expression littéraire et problématique de l'expansion historique de la bourgeoisie, dont on rappellera la caractérisation dans le *Manifeste du parti communiste* – à laquelle Lukács devait sans nul doute songer – en particulier son « rôle éminemment révolutionnaire » dans l'histoire<sup>14</sup>.

### Les rhizomes de *La Théorie du roman*

Le non-achèvement de l'ouvrage sur Dostoïevski, dont *La Théorie du roman* constitue le prodrome, est lié aux révolutions russes de 1917 lesquelles ont probablement déterminé

9. TR, 75. C'est une idée que l'*Ontologie de l'être social* reformulera comme le passage d'une « généricité en-soi » à une « généricité pour-soi » du genre humain.

10. Cf. J. G. Fichte, *Les Caractères de l'époque actuelle*, Paris, Vrin, 1990, p. 27 et 35.

11. G. Lukács, *Pensées vécues, mémoires parlées*, op. cit., p. 217. Cf. aussi son texte inachevé, « Die deutsche Intellektuellen und der Krieg » (1914-1915), *Text + Kritik*, 1973, n° 39-40, p. 65-69, qu'il évoque dans sa *Correspondance*, op. cit., p. 261-262 et 287.

12. C'est la guerre « grande et belle » qui enthousiasma tant F. T. Marinetti. Cf. *Manifestes du futurisme*, Paris, Ségurier, 1996.

13. C'est le sens que nous discernons dans la parabole pasolinienne de *Théorème* dont la lecture a suscité notre retour à *La Théorie du roman*, ainsi qu'à la problématique du héros, auquel le « jeune hôte » nous a fait songer. Car lui aussi est seul et c'est bien cette solitude, éthique (et christique), qui lui permet de (ré)organiser le monde, et en l'occurrence, de faire éclater sa réification et sa fausseté incarnées par cette famille « petite-bourgeoise ».

14. Cf. K. Marx et F. Engels, *Manifeste du parti communiste*, Paris, Messidor/Éd. Sociales, 1986, p. 57.

Lukács à quitter Heidelberg (en y laissant une malle) pour Budapest puis à certainement, s'engager un peu plus tard dans le mouvement communiste et à participer à la République des conseils en Hongrie. Cet « embarquement » ne lui a toutefois jamais fait abandonner la réflexion sur l'esthétique et la littérature. En témoignent ses articles rédigés pour le quotidien communiste berlinois *Die Rote Fahne*<sup>15</sup> au début des années 1920 et, de manière encore plus fondamentale, le vaste débat sur le réalisme<sup>16</sup>, dont la « querelle » sur l'expressionnisme ne constitue qu'une dimension. La réflexion de Lukács sur le roman ne s'est donc pas arrêtée avec la publication de sa « théorie » éponyme sous la forme d'un ouvrage en 1920 mais s'est au contraire poursuivie, en se transformant, de manière plutôt rhizomique.

Lukács entreprend une première et véritable reprise de *La Théorie du roman* au milieu des années 1930 dans l'onde du vif débat sur le réalisme. Elle s'exprime de manière spécifique dans deux textes qui, en réalité, ne font qu'un – chacun ayant la même structure, le second développant le premier –, tous deux publiés de manière posthume dans un recueil intitulé *Moskauer Schriften*<sup>17</sup> : « Rapport sur le roman » (1934) et « Le roman comme épopée bourgeoise » (1935).

On y relève avec intérêt que Lukács maintient le thème général de *La Théorie du roman* et qu'il en reconduit également, de manière explicite le cadre théorique général de facture hégélienne, en en revendiquant crânement son héritage<sup>18</sup>. L'esthétique classique allemande est en effet la première « à poser au plan des principes, le problème de la théorie du roman [...] d'une manière conséquente à la fois systématiquement et historiquement. » (EM, 82) Son mérite « impérissable » ajoute-t-il, repose « sur la découverte du profond rapport qui unit le roman comme genre et la société bourgeoise<sup>19</sup> ». De sorte que la théorie du roman devient « une phase historique de la théorie générale du grand art épique » et que le roman n'est plus un genre artistique « seulement “populaire”, que la théorie évite avec distinction » (EM, 83).

Le roman est une « épopée bourgeoise » en ce qu'il vise la représentation du monde dans sa totalité avec cette différence essentielle que le héros n'est plus uni, comme auparavant dans l'épopée antique, de manière aussi substantielle à la totalité sociale et morale dont il est issu. Pour Lukács, l'autonomie (relative) du héros romanesque figure « la contradiction fondamentale de la société capitaliste entre la production sociale et l'appropriation privée » (EM, 85). Et la figuration de cette contradiction doit nécessairement passer par l'action puisqu'elle seule « peut exprimer sur le mode sensible l'essence par ailleurs cachée de l'homme. » Ce que les hommes sont réellement, « en vertu de leur être » ne peut donc être figuré « que dans et par une action » (EM, 66).

Toutefois, figurer l'action ne consiste pas à simplement *décrire* les choses, fût-ce de manière exhaustive et scrupuleuse, à la Zola par exemple<sup>20</sup>. L'exigence de totalité qui est immanente au roman ne peut pas consister à uniquement « figurer les relations des hommes entre eux » mais doit plus profondément s'attacher à figurer toutes « les choses, [les] institutions, etc., qui médiatisent ces relations des hommes entre eux et avec la nature » (EM, 102). C'est la raison pour laquelle le roman vise la totalité, dialectique par essence, et qu'il ne peut se borner à une simple « juxtaposition pédante d'éléments isolés

15. G. Lukács, *Littérature, philosophie, marxisme (1922-1923)*, Paris, PUF, 1978.

16. G. Lukács, *Problèmes du réalisme*, Paris, Éd. de l'Arche, 1975.

17. G. Lukács, *Écrits de Moscou*, Paris, Éd. Sociales, 1974 ; désormais noté EM, suivi de la page.

18. En pleine période stalinienne, Hegel était alors traité en « chien crevé ». Cf. les remarques de C. Prévost dans sa préface aux *Écrits de Moscou* : « Lukács à Moscou » (EM, 7-59).

19. EM, 85. En résulte cette exigence que « la théorie marxiste du roman doit se rattacher de manière critique aux déterminations et remarques de la période classique » (EM, 82).

20. Cf. le texte essentiel de Lukács sur ce point : « Raconter ou décrire ? » (1936) in *Problèmes du réalisme*, op. cit., p. 130-175.

d'un "milieu". Il doit au contraire naître « d'une nécessité tenant au récit, de la représentation des destins humains où les déterminations typiques d'un problème social s'expriment sur la base d'une action. » (*Ibid.*) Et si l'action est l'expression concrète de cette exigence de totalité inhérente au roman c'est précisément parce qu'elle consiste à figurer l'unité dialectique de l'individuel et du typique. De la centralité de l'action découle en outre « la nécessité du reflet le plus adéquat possible de la réalité » (*EM*, 94), reflet (*Widerspiegelung*) dont il faut immédiatement préciser qu'il ne doit pas être conçu au sens étroit, c'est-à-dire optique, du terme, mais bien en son sens figuré, de figuration justement, c'est-à-dire de « reflètement ».

Le héros de roman est typique, non parce qu'il est « une moyenne statistique des qualités individuelles d'une couche ou d'une classe », mais parce qu'en lui, « les déterminations objectivement typiques du destin général de classe se manifestent en même temps comme objectivement correspondantes et comme étant son destin individuel. » (*EM*, 101) Telle est la raison pour laquelle le roman est « le genre littéraire le plus typique de la société bourgeoise », parce que c'est en lui que « toutes les contradictions spécifiques de la société bourgeoise moderne sont figurées de la manière la plus adéquate et la plus typique. » (*EM*, 79)

Cette exigence du typique, que Lukács réfère aux remarques d'Engels à M. Kautsky et à M. Harkness (cf. *EM*, 282-290) – et qu'il développera ultérieurement avec le concept de « particularité » (*Besonderheit*)<sup>21</sup> –, est sans nul doute l'expression la plus nette de l'inflexion de sa reprise de *La Théorie du roman*, qu'il inscrit et reformule désormais dans la problématique plus large du réalisme<sup>22</sup>. Ce dernier n'est pas seulement une catégorie esthétique mais bien plus une exigence *politique*. C'est particulièrement net dans l'avant-propos de *Balzac et le réalisme français* rédigé en 1951, lequel recueille d'ailleurs des textes écrits la même année que ses deux textes précédents sur le roman. « La représentation artistique adéquate de l'homme intégral est la question esthétique centrale du réalisme. Mais l'application conséquente du point de vue esthétique va au-delà de la pure esthétique, comme dans toute philosophie de l'art approfondie : le principe de l'art comporte, précisément dans sa plus grande pureté, quantité d'aspects sociaux, moraux et humanistes.<sup>23</sup> »

Il ne faut pas se méprendre sur la signification de cette dimension politique, trop souvent rabattue sur une historicisation et une sociologisation candides de l'art, auxquelles il peut sembler que Lukács cède parfois. Cette dimension politique doit être entendue au sens antique, et plus précisément, aristotélien du terme, comme ce qui relève de la communauté humaine en tant que telle. Selon Lukács en effet – et cette idée traverse l'ensemble de son œuvre, des premiers écrits sur le drame à l'*Ontologie de l'être social* –, la culture et la *Weltanschauung* (« la vision du monde ») – ce qu'un marxisme vulgarisé appelle la « superstructure » –, sont essentielles en ce qu'elles exercent un rôle décisif dans la transformation de la base matérielle de l'existence humaine<sup>24</sup>. En ce sens, et comme le suggère avec pertinence V. Franco dans son introduction à un recueil de textes des années

21. G. Lukács, *Prolegomeni a un'estetica marxista : sulla categoria della particolarità*, Roma, Riuniti, 1957 ; cf. plus particulièrement, le ch. 5 : « Le particulier comme catégorie centrale de l'esthétique », *Les Lettres nouvelles*, 1964, n° sp. « Écrivains hongrois d'aujourd'hui », p. 76-99. Voir aussi *Prolegomènes à l'ontologie de l'être social*, Paris, Delga, 2009, p. 77 sqq.

22. Voir J. M. Coetzee in P. Auster et J. M. Coetzee, *Ici & maintenant : correspondance (2008-2011)*, Arles, Actes Sud, 2013, p. 100 : « J'ai dans l'idée que le réalisme est une manière de voir le monde et d'en rendre compte de telle façon que ce qui est particulier, bien que saisi dans ce qu'il a d'unique, semble néanmoins faire sens et appartenir à un système cohérent. »

23. G. Lukács, *Balzac et le réalisme français*, Paris, Maspéro, 1967, p. 10.

24. Cf. G. Márkus « Die Seele und das Leben : der "Junge" Lukács und das problem der "Kultur" », *Revue internationale de philosophie*, 1973, n° 106, p. 407-438 ; « Lukács' "erste" Ästhetik : Zur Entwicklungsgeschichte der Philosophie des jungen Lukács ». In Á. Heller et al., *Die Seele und das Leben*, op. cit.

1930 de Lukács <sup>25</sup>, être réaliste c'est être le penseur de son propre temps, c'est être capable de saisir ses problèmes à leur racine, de comprendre les véritables forces motrices de la société et d'en représenter les contradictions réelles.

C'est dire, par conséquent, que le roman, et par synecdoque la littérature et les arts, possèdent d'abord une fonction, éminemment politique, d'objectivation du monde humain et qu'il ont ensuite une mission de construction de l'émancipation et d'épanouissement du genre humain. L'exigence du réalisme est politique en ceci qu'il s'agit de permettre à l'humanité de devenir véritablement humaine, de s'accomplir dans la particularité ontologique de chacun de ses représentants, par la médiation dialectique de l'universel et du singulier. Sur un plan plus concrètement historique, c'est la possibilité offerte à l'humanité de se réconcilier fondamentalement avec son essence déchirée par le capitalisme.

Plus profondément, et conformément à l'interrogation « ontologique » initiale de Lukács en liminaire de son *Esthétique de Heidelberg (1916-1918)* – « il y a des œuvres d'art – comment sont-elles possibles ? » –, l'art est une différence *spécifique* au genre humain qui concourt à l'anthropogénie, laquelle n'est plus seulement un processus strictement biologique mais plus largement, un processus historico-culturel, spécifiquement humain. L'art est ainsi, pour Lukács, l'une des formes spécifiquement humaines du passage d'une généricité « naturelle » et muette (le « genre humain en-soi ») à une généricité sociale et consciente d'elle-même (le « genre humain pour soi »), le moyen d'une construction d'une humanité *véritable* qui se pense et se vit comme un genre historico-social et pas uniquement comme une espèce strictement zoologique <sup>26</sup>.

Cet humanisme radical, ou mieux, « ontologique » que défend Lukács, s'il n'est pas étranger à la ligne strictement esthétique de sa réflexion, est cependant redevable à une forte découverte, celle des *Manuscrits économiques et philosophiques* de Marx (1844) publiés en 1932 à Moscou et à l'édition desquels Lukács a d'ailleurs contribué <sup>27</sup>. C'est dans ces textes que Lukács découvre la dimension fondamentalement ontologique du marxisme, mais dans un sens radicalement différent de celui communément reçu <sup>28</sup>, et qu'il y puise une conception humaniste de l'humanité qui n'a aucune nécessité d'être idéaliste.

L'humanisme est donc le fondement réel de l'héroïsme et aussi la basse continue de l'œuvre de Lukács, dans la variété de ses manifestations : du désespoir quant à sa négation par la guerre au moment de *La Théorie du roman*, à la certitude que le socialisme, qui a réellement existé, en est la promesse de réalisation. Une promesse, c'est-à-dire un engagement à tenir, comme une note en musique, dont le réalisme en art est un vecteur privilégié pour l'accomplir. Il s'agit bien d'une tâche et, pour Lukács, d'un devoir.

Rédimer le monde ? Brève note sur Lukács & Pasolini <sup>#</sup>

Nous l'avons indiqué un plus tôt, c'est la lecture de *Théorème* <sup>29</sup> qui nous a ramené à *La Théorie du roman* et nous a renforcé dans le sentiment que Lukács est en définitive le premier héritier de son œuvre « de jeunesse ». Or nous avons lu *Théorème* après que nous

25. V. Franco, « Introduzione » in G. Lukács, *Intellettuali e imazionalismo*, Pisa, ETS, 1984, p. 5-97 ; « Lukács : l'ontologie, l'éthique et le renouveau du marxisme », in *Réification et utopie : E. Bloch et G. Lukács, un siècle après*, Arles, Actes Sud, 1986, p. 131-141.

26. G. Lukács, *Prolegomènes...*, *op. cit.*

27. Cf. son interview de 1969 à la *New Left Review* in G. Lukács, *Littérature, philosophie, marxisme*, *op. cit.*, p. 170.

28. Ce que H. Marcuse souligne avec force dans son analyse pionnière (1932) du texte marxien : « Les Manuscrits économique-philosophiques de Marx : nouvelles sources pour l'interprétation des fondements du matérialisme historique » in *Philosophie et révolution*, Paris, Denoël, 1969, p. 41-120.

<sup>#</sup> Cette section est inédite en français.

29. P. P. Pasolini, *Théorème*, Paris, Gallimard, 1978 (désormais noté, pour les citations, *T* suivi du numéro de page) ; nous avons généralement modifié la traduction.

déjà ayons lu et analysé *La Théorie du roman*. C'est donc nécessairement *informé* par cette première lecture que nous avons appréhendé le texte de Pasolini et c'est infusé par cette « double » lecture que nous avons enfin *visionné* le film éponyme réalisé par Pasolini, contemporain de son texte, qu'il transpose, à quelques variantes près, à l'image. On ne peut pas exclure de surdétermination d'un texte par l'autre, de sorte que nous décelons déceler dans l'un ce que nous y avons mis de l'autre. Ces réserves étant dites, il existe des similitudes objectives sur lesquelles nous tenterons quelques réflexions en partant de cet étonnant objet, artistique, littéraire et filmique, constitué par *Théorème*.

Il nous faut d'emblée préciser que ce titre désigne simultanément le texte *et* le film, désormais indissociables, l'image filmique ayant refaçonnée les représentations mentales forgées à l'occasion d'une première lecture du texte<sup>30</sup>. Ni tout à fait un roman, ni tout à fait un récit, ni tout à fait un scénario non plus, *Théorème* est, pour reprendre le mot utilisé par Pasolini, une « histoire » ou un « propos ». Il s'agit moins d'un récit, précise-t-il, que « ce que l'on pourrait appeler en langage scientifique, un “relevé” », strictement informatif et qui, « techniquement parlant », tient moins « du “message” que du “code”. »<sup>31</sup> Un peu plus loin il insiste : « Répétons-le : ce n'est pas un récit réaliste, c'est une parabole »<sup>32</sup>.

Au-delà des didascalies assez singulières puisqu'elles apparaissent dans le texte même de Pasolini, ce qui nous a troublé dans *Théorème* c'est le fait que, de manière à la fois précise et confuse, d'une façon étrangement familière, nous y avons retrouvé beaucoup d'aspects du propos lukácsien y compris sa reprise durant son exil moscovite (*EM*, 63-140).

Une première réside dans l'assonance de leurs titres respectifs puisque chacun comporte en effet la racine grecque « *theôria* » (de *theôrein*, « observer »), qui désigne l'« observation », la « contemplation » – qui est aussi la racine de théâtre – et qui, c'est intéressant à relever, nous est parvenu par la médiation du latin ecclésiastique<sup>33</sup>. Si la théorie désigne un « ensemble d'idées, de concepts abstraits, plus ou moins organisés, appliqué à un domaine particulier », un théorème, désigne quant à lui, spécialement en logique et en mathématique, une « proposition démontrable qui résulte d'autres propositions déjà posées (par opposition à définition, axiome, postulat, principe) ». Autrement dit, un théorème est une figure *intermédiaire* et relève d'une fonction de *médiation* plutôt que d'une observation abstraite, avec une intention avérée de démonstration voire de *déduction*.

Une autre familiarité, certainement plus centrale, est la figure du héros (du héraut ?), qui nous est d'ailleurs apparue comme le premier motif de relation et d'arrondissement

30. Le film est une sorte de re-lecture ou de dédoublement filmique du livre. et nous avons donc en même temps relu et revu certains thèmes de *La Théorie du roman* de Lukács. Du coup, on pourrait s'interroger sur le fait de savoir si Pasolini a filmé ce qu'il a écrit, s'il a filmé ses représentations imaginaires et s'il n'a donc pas, ce faisant, peut-être réécrit ce qu'il a d'abord « vu » ou imaginé. La « description » de la famille déjeunant (1<sup>re</sup> partie, ch. 5) est à cet égard révélatrice. Sur cette question, « du livre au film », voir H. Joubert-Laurencin, *Pasolini : portrait du poète en cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma, 1995, p. 185 *sqq.*

31. *T*, 19. Soulignons que les questions de langue, de linguistique et de sémiologie, par rapport à la littérature et au cinéma en particulier, sont centrales pour Pasolini. Cf. P. P. Pasolini, *Empirismo eretico* dans *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Mondadori, 1999, t. 1, p. 1241-1683. C'est aussi l'un des termes de sa relation à Gramsci, qui s'est d'abord exprimée sous la forme du poème (*Ceneri di Gramsci*). Sur cette question, H. Joubert-Laurencin, *Le dernier poète expressionniste : écrits sur Pasolini*, Besançon, Éd. des Solitaires intempestifs, 2005, p. 85-94 et aussi A. Tosel, *Le marxisme du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Syllepse, 2009, p. 115-146 et 221-228.

32. *T*, 21. De manière peut-être paradoxale, comme un pied-de-nez ou une double négation, il s'exclame dans l'avant-dernier chapitre « Enquête sur la sainteté », où il invite le lecteur à une « opération de révision » : « Et comme est déplaisante, banale et inutile la signification de toute parabole, sans la parabole. » (*T*, 165)

33. Ajoutons pour finir d'être pédant, qu'il existe une seconde signification de « théorie » en français, pour désigner une procession solennelle, une « députation envoyée par une ville à une fête solennelle, à un grand temple..., pour offrir des sacrifices à un dieu, lui demander un oracle. » Connaissant la grande sensibilité de Pasolini à l'égard de la langue, il ne nous paraît pas incongru de penser que lui aussi a du y songer.



mutuel des deux textes. Le jeune homme ou mieux « le jeune [hôte] <sup>34</sup> » auquel aucun autre nom que sa fonction ou sa position dans l'écoumène de cette « famille petite-bourgeoise » n'est donné et qui n'est pas même décrit comme un personnage de cette histoire. Personnage sans *persona* donc, *il giovane ospito* est une *épiphanie*. De ce point de vue, la puissance imageante du film donne à voir, de manière paradoxale ce que la lecture avait imaginé comme un être *infiguré*, et peut-être *infigurable*, une épiphanie qui renvoie à la dimension théologique sous-jacente du texte, attestée par l'épigraphie liminaire empruntée à *Exode* (XIII, 18) : « Dieu fit alors faire un détour au peuple par le chemin du désert ».

En notant l'homophonie du français entre *héros* et *hérault*, le jeune hôte est effectivement le centre de cette histoire, puisqu'il est partout présent dans les « scènes » de la première partie et qu'il le demeure, par et en raison même de son absence, dans toute la seconde. Et si le jeune *hôte* est le centre de cette histoire, c'est qu'il est également *au* et *le* centre de l'attention des autres personnages qui gravitent autour de lui (Lui ?). Dès lors, il en est aussi le cadre effectif, il est ce qui précisément les unit et les relie, il est le ciment, la religion – le lien et aussi l'adoration partagée – d'une famille « petite-bourgeoise au sens idéologique, non pas économique. <sup>35</sup> » En d'autres termes, *il giovane ospito*, que Pasolini a pu qualifier de « visitation », est comme « centre partout et circonférence nulle part », pour reprendre la fameuse formule de Pascal. Cette dimension théologique, qui teinte profondément la parabole « sans parabole » de *Théorème* <sup>36</sup> et qui est plus généralement prégnante dans l'ensemble de l'œuvre pasolinienne, n'est pas non plus absente de *La Théorie du roman* comme nous l'avons vu.

Du point de vue de l'histoire elle-même, au niveau de la construction du récit, celui-ci est composé d'une suite de tableaux, dont la succession, plus marquée dans le texte que dans le film, atteste du caractère *théorématique* du propos, dont on pressent la progression dramatique, avec le poids également de la citation liminaire d'*Exode*. De fait, *il giovane ospito* est d'une certaine façon un révélateur, l'agent d'une liquidation, ou mieux, d'une conversion (saint Paul ?). Dans le film, le personnage joué par T. Stamp est une épiphanie, juvénile et solaire, toujours habillé de vêtements clairs...

Quant à son attitude, elle est en réalité pétrie d'ironie, dont l'étymologie est à cet égard intéressante <sup>37</sup> et fait signe vers Lukács, en particulier la lettre à L. Popper qui ouvre le recueil *L'Âme et les formes*. Son ironie dévoile à chacun des protagonistes de l'histoire le vide qui les embrume chacun-e, et plus largement, met à nu la vacuité du conformisme petit-bourgeois : il est leur révélation. Le jeune hôte, une grâce d'une beauté fabuleuse, un ange (et dès lors également un démon), qu'il ne serait d'ailleurs pas incongru de la rapprocher de la thématization du célèbre tableau de P. Klee par W. Benjamin dans ses *Thèses sur l'histoire* (1940), apparaît comme un envoyé de la divinité, laquelle est peut-être aussi bien théologique que profane. L'hôte est celui qui fait l'unité par la désagrégation concrète de la famille : la servante qui devient pieuse, la fille qui tombe en catalepsie, le fils qui n'arrive pas à peindre, la mère qui se perd dans les bras d'amants fugitifs, le père

34. T, 26. Nous substituons le terme d'« hôte » à celui d'« invité » en ce que le dernier terme à l'inconvénient de suggérer une précedence, en l'espèce d'une invitation, dont nous ne savons rien finalement. Le télégramme reçu par le père, dont le pouce masque opportunément la présence (ou l'absence) d'un nom ou d'une signature, ne suffit pas pour en décider. Au reste, et outre ses résonances bibliques, le terme d'hôte est congruent avec l'idée qu'il est aussi une visitation, qu'il vient et qu'il s'en va.

35. T, 11. Nous retranchons l'ajout de la traduction française (« bien sûr ») qui ne figure pas dans le texte original et qui présente en outre le défaut d'introduire un renforcement atténuant le caractère clinique de la description.

36. F. Farrago, « *Théorème* ou la quête du salut chez Pasolini » [1969]. *Études cinématographiques*, n°s 109-111 (« Pasolini I. Le mythe et le sacré »), p. 55-65.

37. Du grec *eirōneia* « action d'interroger en feignant l'ignorance », de *eirōneusthai* « railler en affectant l'ignorance », de *eirōn*, *-ōnos* « qui interroge en affectant l'ignorance ».

qui se dépouille, au propre et donc au figuré, pour finir dans le désert et y crier – sans fin ? Cette dispersion est peut-être et en définitive, la réalisation d'une unité plus large, celle d'une assemblée, d'une *ekklésia*, par la rédemption de ses membres, fût-elle négative comme elle semble l'être pour la famille.

Le héros du roman dans *La Théorie du roman* est également, seul et porte une forme de rédemption du monde, une idée que l'on retrouve de façon encore plus manifeste dans *Histoire et conscience de classe* où la fonction politique du prolétariat est énoncée comme une mission éthique, héroïque et rédemptrice (cf. *EM*, 134 sq.).

Pour conclure provisoirement sur cette analyse inévitablement sommaire de *Théorème*, ajoutons que Pasolini semble se moquer de cette bourgeoisie<sup>38</sup>. Il en rit et c'est un rire qui, à la manière dont M. de Certeau l'identifie chez Foucault, est clinique, un rire désolé et déçu par cette bourgeoisie, qu'il abhorre en même temps qu'il en regrette la déliquescence. Symptomatique à cet égard, est l'interrogation qu'il (se) fait dans l'avant-dernier chapitre de *Théorème*, « Enquête sur la donation de l'usine » : « Et si la bourgeoisie – identifiant à soi [a sé] l'entière humanité – n'a plus personne en dehors de soi à qui déferer la charge de sa propre condamnation (qu'elle n'a jamais su ou voulu de son côté prononcer), son ambiguïté n'est-elle pas devenue tragique ? » (*T*, 183)

Cette ambiguïté à l'égard de la bourgeoisie fait écho finalement à celle de Lukács dans *La Théorie du roman*, qui la déteste en même temps qu'il en regrette le déclin. Quoique Pasolini déclare rejeter le réalisme pour décrire *Théorème*, nous estimons au contraire qu'il l'est profondément, mais au sens défini par Lukács, d'être une objectivation de la réalité historico-sociale du monde. C'est là que réside sa dimension éminemment politique et c'est en ce sens que nous affirmons que *Théorème* possède un lien étroit avec *La Théorie du roman* dont il constitue un héritage possible.

Nonobstant les différences d'époque et de moyens d'expression – philosophiques (esthétiques) et politiques pour l'un, poétiques (artistiques) et politiques pour l'autre –, Lukács et Pasolini se rejoignent sur un point : la dimension éminemment politique et anthropologique de l'activité artistique humaine et le caractère fondamentalement politique de l'art. Plus précisément encore, *Théorème* et *La Théorie du roman* ont en commun d'être des œuvres de crise, au sens premier de ce qui sépare : la première guerre mondiale pour Lukács et l'émergence d'un capitalisme inédit pour Pasolini, un néocapitalisme qu'il qualifiera ensuite de « génocide culturel »<sup>39</sup>.

Dans ces conditions, la confrontation avec Lukács<sup>40</sup>, et sa défense opiniâtre du « grand réalisme », nous paraît d'autant plus exigible que, comme nous l'avons déjà indiqué, le réalisme n'est pas seulement une catégorie esthétique, que le réalisme n'est pas, insiste Lukács, « un style parmi d'autres différents mais le fondement de toute littérature »<sup>41</sup>,

38. F. Farago, *op. cit.*, a limine.

39. La critique esquissée dans *Théorème* fait entrevoir, selon une perspective cavalière, une confrontation possible avec les travaux de Marcuse – qu'il évoque d'ailleurs plusieurs fois dans ses essais – et peut-être aussi d'Adorno, même si on peut présumer que l'inspiration de la critique pasolinienne de ce « néocapitalisme », amorcée dans son film *Ponile* et poursuivie dans les textes rassemblés dans les *Saïtti corsari* et les *Lettere luterane* leur est peut-être redevable, fût-ce de manière critique.

40. V. Nigdelian-Fabre, « Pétrole » de Pasolini : le poème du retour, Lyon, Éd. de l'ENS, 2011, p. 157, n. 2, indique sans toutefois donner plus d'information, que Pasolini a rencontré Lukács à Budapest en janvier 1965 à l'occasion de la projection de son film *Il vangelo secondo Matteo* (*L'évangile selon Matthieu*). Indiquons également que dans le poème intitulé « Poésie en forme de polémique » (1964/1965), récemment traduit par R. de Ceccatty dans *La persécution : une anthologie (1954-1970)*, Paris, Éd. du Seuil, 2014, p. 208-215, Pasolini évoque les « remous » occasionnés par son film lors de sa sortie en France, le soutien de Sartre à son endroit et, de manière énigmatique, Lukács en le rapprochant d'ailleurs de la figure de Sartre. Nos remerciements à Céline Pitavy pour nous avoir signalé ce texte.

41. G. Lukács, *La signification présente du réalisme critique* [*Contre le réalisme mécompris*], Paris, Gallimard, 1960, p. 89 ; trad. mod.

qu'il est aussi une catégorie politique puisque, comme le dit Benjamin dans *Sens unique*,  
« qui ne peut prendre parti, doit se taire. »